HAL
open science

Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens

Juliette Dalbavie

▶ To cite this version:

Juliette Dalbavie. Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens. Copyright Volume ! , 2004, 2 (2003-2). sic_00001601

HAL Id: sic_00001601
https://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00001601

Submitted on 10 Nov 2005

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens

Juliette DALBAVIE
Doctorante, Laboratoire Culture et Communication
Université d'Avignon 74 rue Louis Pasteur, case n°19
84029 Avignon CEDEX 1 juliette.dalbavie@univ-avignon.fr

Article paru dans la revue Copyright Volume : DALBAVIE Juliette, " Exposer des objets sonores : le cas des chansons de Brassens ", in *Copyright Volume !* n°2 – Editions Mélanie Seteun, 2003.

Résumé :

L'exposition, parce qu'elle vient des arts plastiques et visuels, n'est pas, a priori, le média le plus apte à commémorer les chansons qui ont marqué notre mémoire. En effet, la chanson n'est pas un objet à trois dimensions, mais un objet sonore s'inscrivant dans la durée. Or l'existence de plusieurs musées consacrés à la chanson (musée des Beatles à Liverpool, musées consacrés à Elvis aux Etats-Unis) remet en cause ce présupposé. L'analyse sémiotique de l'exposition proposée par *l'Espace Georges Brassens*, situé à Sète, et consacrée entièrement au chanteur (à sa vie et à son œuvre), nous permet d'une part, de comprendre comment les concepteurs d'une exposition consacrée à la chanson arrivent à résoudre cette contradiction de départ et d'autre part, nous amène à réfléchir sur le statut que confère l'exposition aux " chansons exposées ". La mise en place d'artefacts permet de donner à voir la chanson aux visiteurs. Le recours à l'oralité via l'utilisation d'un casque audio distribué aux visiteurs, préserve un peu la nature de l'objet exposé. La spécificité de cette exposition, par rapport aux musées de la musique notamment, tient à sa capacité à rappeler et à montrer l'importance des médiateurs humains, médiateurs sans lesquels la musique n'existerait pas. Cette muséographie singulière qui met en correspondance objets visuels et extraits sonores propose, de fait, une nouvelle écoute des chansons de Brassens. Par ailleurs, le geste de mise en exposition confère un nouveau statut aux « chansons exposées ». En entrant au musée, elles acquièrent un statut esthétique. Le musée parce qu'il est un dispositif légitimant, contribue à la mise en patrimoine de la chanson.

Mots clefs :
Exposition - patrimoine musical - chanson - musiques populaires - Georges Brassens

En 1991, Louis-Jean Calvet, professeur de sociolinguistique, auteur d'une biographie consacrée à Georges Brassens, rappelait, en introduction de son livre, à quel point la personnalité du chanteur ainsi que ses chansons avaient marqué la mémoire de la France, et parfois même au-delà. Il existe en France, en effet, des dizaines de rues, d'avenues ou de boulevards Georges Brassens, des dizaines de centres culturels ou de salles Georges Brassens, des écoles, des collèges ou des lycées Brassens. Il y a également à l'étranger des centaines de milliers de gens pour lesquels le nom de Brassens est synonyme de chanson française. L'auteur se risquait alors à une image : " *Brassens est un véritable monument historique.* " (Calvet, 1991, p.7)
Brassens est indéniablement une figure marquante de notre histoire. Toutefois, en ce qui concerne la chanson, la métaphore du monument historique (au sens premier du terme) trouve vite ses limites. Art du temps, la chanson tout comme le cinéma, parce qu'elle ne fixe pas son objet dans la pierre ou sur la toile, déconcerte l'analyse. En effet, comme le souligne Antoine Hennion : " *Même sous sa forme enregistrée, la plus objectivée, même s'il suffit de tourner un bouton, l'auditeur n'a pas l'œuvre en face de lui, saisissable d'un coup, mais une durée, qu'il ne peut comprendre que s'il s'y abandonne – adieu la distance critique - et commenter que s'il en est sorti, à travers la reconstruction de sa mémoire.* " (Hennion, 1993, p. 286)
La chanson, art de synthèse entre un texte et une musique, ne dure qu'un temps par définition. Elle est a priori plutôt une forme auditive qu'une forme visuelle. Les objets témoins de la chanson (disques, partitions, textes, etc.), tout ce qui en concrétise un peu le souvenir, ne se confondent pas avec elle.

Comment commémorer alors les chansons qui ont marqué notre mémoire ? Peut-on exposer des chansons célèbres comme on exposerait des tableaux de maîtres ?
L'exposition désigne à la fois l'acte de présentation au public de choses, les objets exposés (les expôts) et le lieu dans lequel se passe cette présentation. Quelle que soit la catégorie à laquelle elles appartiennent, toutes les expositions répondent à cette définition. Qu'elle se veuille simple situation de rencontre avec des objets, qu'elle vise à

transmettre un message ou que son objectif soit une efficacité sociale, toute exposition met en rapport le public avec des objets. C'est en ce sens que l'exposition est un média au même titre que le théâtre ou l'architecture (Davallon, 1986, p. 204-205). Ce média vient à l'origine des arts plastiques ou visuels. On pourrait penser a priori que l'exposition est inadaptée à la nature de la chanson. En effet, vouloir exhiber un matériau sonore peut paraître paradoxal. Or il existe plusieurs tentatives de " mise en musée " de la chanson. Le musée des Beatles à Liverpool, ainsi que ceux consacrés à Elvis aux Etats-Unis en sont des exemples. Il convient donc d'interroger ces formes de mise en musée pour tenter de comprendre comment les concepteurs d'une exposition consacrée à la chanson arrivent à résoudre cette contradiction de départ. Mettre en exposition l'œuvre d'un chanteur n'est pas un geste anodin. Il s'agira aussi de réfléchir sur le statut que donne l'exposition aux chansons exposées.

C'est à partir de l'analyse sémiotique de l'exposition proposée par *l'Espace Georges Brassens*, situé à Sète, et consacrée tout autant au chanteur qu'à son œuvre, que nous tenterons d'apporter quelques réponses à ces questions. En effet, la musique n'existe pas en dehors de ces nombreux dispositifs sensibles qui la manifestent au monde. Comme l'a fait remarquer justement Antoine Hennion, la musique n'existe pas en soi : *" […] Il n'est d'auditeur, il n'est de musique qu'en situation, dépendant des lieux, des moments et des objets qui les présentent, tenus par les dispositifs et les médiateurs qui les produisent […] "* (Hennion, 1993, p. 375)

Dans un premier temps, nous présenterons l'exposition et étudierons sa muséographie. Il s'agit de mieux comprendre cette forme de la médiation ainsi que la contribution des différents dispositifs et registres sémiotiques mobilisés et, ainsi, de voir ce que l'exposition fait de la chanson et réciproquement, comment la chanson transforme l'exposition. On tentera notamment de mettre au jour les stratagèmes que mettent en place les concepteurs pour rendre visible la chanson.
Puis nous nous interrogerons sur la spécificité de cette muséographie : en quoi *l'Espace Georges Brassens* se distingue-t-il ou non d'autres musées ou d'autres formes d'évocation ?

Enfin, nous tenterons de déterminer si cette exposition donne un statut particulier à l'œuvre de Brassens.

Comment se présente l'exposition consacrée à Brassens qui constitue le terrain de recherche ?

Situé Boulevard Camille Blanc à Sète, en face du cimetière Le Py où est enterré Brassens, *l'Espace Georges Brassens* a été créé en 1991 à l'occasion du 10ème anniversaire de la mort du chanteur. Sa création a été financée par la municipalité de Sète, en partenariat avec la Région Languedoc Roussillon et le Conseil Général de l'Hérault. Le lieu dédié au chanteur accueille, environ, 50 000 visiteurs par an. Installé dans la ville natale du chanteur, il commémore son histoire et son œuvre en proposant un parcours de découverte aux visiteurs.

Agencement et découpage de l'exposition

L'exposition suit la chronologie de la vie du chanteur puisqu'elle débute par sa naissance et son enfance à Sète et s'achève par la zone consacrée à la célèbre chanson *" Supplique pour être enterré à la plage de Sète "*.

La trame narrative de l'exposition proposée par *l'Espace Georges Brassens* est organisée en trois parties, divisées elles-mêmes en zones (cf. Plan de l'Espace Georges Brassens). La première partie s'intitule *" la vie de Georges Brassens "*. Elle est axée, essentiellement, sur des éléments biographiques et comporte 4 zones. Une première zone retrace " *l'enfance et l'adolescence "* du chanteur à Sète, une seconde *" la période Jazz "*, la troisième, celle de *" l'impasse Florimont "* (en 1944, Brassens se réfugie chez Jeanne Le Bonniec, impasse Florimont à Paris), enfin la quatrième est une reconstitution de *" la loge "* du chanteur.
La deuxième partie est constituée d'une salle vidéo à l'intérieur de laquelle différents documents sont diffusés : émissions de télévision, interviews, tours de chant. Ces documents sont, pour la plupart, peu connus.

Enfin, la troisième partie propose une approche de l'œuvre de Georges Brassens au travers de quelques grands thèmes : *" l'anticonformisme "* (zone 5*), " la vie d'artiste "*

(zone 6), *“ les poètes ”* (zone 7), *“ les femmes ”* (zone 8*), “ la mort ”* (zone 9). Ce dernier thème qui vient conclure la visite est traité avec ironie et humour à la manière de Brassens dans la chanson *“ Supplique pour être enterré à la plage de Sète ”*. La quasi totalité des objets exposés dans cette dernière salle réfère d’ailleurs à cette célèbre chanson : un agrandissement du brouillon manuscrit des paroles, une photo de Brassens, pipe à la main sur une plage de Sète, un défilant de dessins humoristiques illustrant les paroles de la chanson, projetés en boucle sur un des murs de la salle. La chanson est également diffusée dans le casque des visiteurs.

Il est impossible de rapporter ici le contenu détaillé de chacune de ces zones mais précisons que tout au long de l’exposition, par l’intermédiaire d’un casque d’écoute, qui diffuse des extraits d’entretiens (issus d’émissions télévisuelles ou radiophoniques) et des extraits de chansons, c’est la voix de Georges Brassens qui guide le visiteur dans son cheminement. Des sélections ont été faites par l’équipe du musée parmi ces entretiens et ainsi c’est le chanteur lui-même et non un tiers qui accompagne de sa voix les visiteurs dans le musée. Ce dispositif donne l’illusion que Brassens est toujours vivant puisqu’il glisse à l’oreille des visiteurs-auditeurs des confidences sur sa vie et sa carrière artistique en rapport avec les zones qu’ils traversent. Il faut préciser que les zones que nous avons présentées plus haut, sont en fait des zones d’émission auxquelles correspondent des énoncés sonores particuliers (d’une durée de trois à quatre minutes environ par zone) et qui sont diffusés en boucle. Lorsque le visiteur traverse une nouvelle zone d’émission, il entend automatiquement un nouvel énoncé, sans avoir à appuyer sur un bouton, le système fonctionnant par infrarouge. Notons que ce dispositif comporte un certain nombre d’imperfections. Tout d’abord, le passage d’une zone à une autre entraîne la plupart du temps des interférences entre les deux énoncés. Par ailleurs, le changement de salle du visiteur peut ne pas correspondre au début du nouvel énoncé.

Procédures et registres sémiotiques utilisés

Après avoir présenté les salles de l'exposition Brassens, il s'agit maintenant de décrire les différents registres sémiotiques auxquels a recours le dispositif afin de comprendre comment les concepteurs de l'exposition donnent à voir la chanson.

Les expositions font appel, généralement, à trois types de registres : le registre scriptovisuel, le registre audiovisuel, et le registre objectal (Davallon, 1999). L'exposition Brassens utilise ces trois registres.

En ce qui concerne le registre scriptovisuel, il est intéressant de constater que l'exposition fait appel à deux types d'écrits : d'une part, le texte des panneaux d'information qui jalonnent l'exposition, et d'autre part, l'écrit exposé, c'est-à-dire l'ensemble des manuscrits ou des tapuscrits produits par Brassens lui-même et qui sont à considérer comme des documents authentiques (cf. l'extrait de la chanson " *Les Amoureux des bancs publics* " placé sous vitrine à côté de deux petites figurines).

Parmi ces documents écrits, figurent aussi des textes de chanson qui ont été agrandis pour être exposés dans leur intégralité. Il faut insister sur le fait qu'exposer des chansons dans une forme écrite, c'est sous-entendre que le texte prévaut sur la musique. D'ailleurs le musée parle de Brassens comme d'un " poète ". En mettant en avant les textes de Brassens, le musée participe en quelque sorte au faux débat qui consiste à opposer " chanson à texte " et " chanson de variétés " mais qui permet de légitimer en quelque sorte l'entrée de la chanson au musée. L'exposition propose ici une réinterprétation des chansons de Brassens comme des poèmes.

Au registre scriptovisuel se superpose un registre audiovisuel. Ce registre est utilisé par *l'Espace Georges Brassens*, puisqu'une salle audiovisuelle accueille les visiteurs au milieu du parcours. On peut inclure dans ce registre les unités sonores (extraits d'interviews et extraits de chansons) qui sont diffusées au fil de l'exposition et qui, finalement, jouent le rôle d'expôts sonores.

A propos du troisième registre, le registre objectal, il est intéressant de remarquer que plusieurs sortes d'objets, dont le statut diffère, cohabitent au sein d'un même espace.

Tout d'abord, sont exposés, ce qu'on pourrait appeler les objets de la chanson : disques vinyl, pochettes d'albums, manuscrits de chansons, instruments de musique…

L'exposition met également en scène les objets personnels du chanteur : stylo, pipe, paire de lunettes, lettres manuscrites et dactylographiées, etc.

Enfin, des objets créés exprès pour l'exposition et destinés à illustrer les paroles de chansons et les " valeurs " du chanteur sont présentés aux visiteurs.

Par exemple, dans la zone 5 de l'exposition intitulée *" l'anticonformisme "* – zone qui retrace la période libertaire de Georges Brassens - 7 panneaux de couleurs différentes présentent les thèmes considérés comme récurrents par les concepteurs de l'exposition dans les chansons du chanteur : *" la guerre "*, *" la contestation "*, *" la loi "*, *" la tendresse et l'amour "*, *" la religion "*, *" la mort "*, *" le temps "*. Chacun des panneaux est constitué de citations de chansons et de caricatures qui donnent ainsi à lire et à voir les prises de position de Georges Brassens face à ces différents thèmes. Devant chacun de ces panneaux, se trouvent les œuvres d'un artiste plasticien (Beb Phalip). Ces œuvres prennent toute la forme de mini dioramas (cf. planche photos 1). Le terme " diorama " signifie littéralement " voir à travers ". *" A l'origine, les dioramas présentaient des espèces animales dans un cadre réaliste correspondant à leur habitat naturel et comprenant des objets en trois dimensions (rochers, arbres, etc.). Aujourd'hui, le terme " diorama " est utilisé dans un sens beaucoup plus large, et désigne un élément d'exposition comportant des objets tridimensionnels présentés dans un cadre réaliste avec ou sans fresque représentant un paysage, à l'arrière plan. "* (Bitgood, 1996, p. 38)

Les mini dioramas présentés dans l'exposition Brassens ont pour fonction d'illustrer chacun des thèmes précédemment cités.

Un premier diorama placé devant le panneau *" la religion "* présente des moutons en plastique avec le mot " dogme " inscrit sur le dos. Plus loin, devant le panneau consacré au thème de *" la contestation "*, on peut voir un entonnoir laissant se déverser des lettres d'un scrabble à l'intérieur d'un crâne. Ces lettres forment les mots : *" idées "*, *" drapeaux "*, *" grand "* *" soir "* (ces mots renvoient en fait au texte de la chanson *" Mourir pour des idées "* dont un extrait est cité sur le panneau consacré à *" la contestation "*). Enfin, dernier exemple, devant le panneau consacré à *" la loi "*, est mis sous verre un képi de gendarme recouvrant plusieurs manuels : *" manuel de la bonne*

famille ”, “ manuel du valeureux soldat ”, “ morale pour tous ”, “ scout toujours ”, “ catéchisme ”.

Ces œuvres, créées de toutes pièces pour l’exposition, sont censées mettre en image les prises de position de Georges Brassens, celles qu’il a affichées ouvertement dans ses chansons et qui correspondent à son statut de “ poète ” (c’est le terme utilisé par *l’Espace Georges Brassens*) non conventionnel.

Ces mini dioramas proposent en fait, une traduction intersémiotique des valeurs du chanteur. Cette traduction consiste en un passage d'un système de signes (des signes linguistiques : les paroles des chansons de Brassens qui renvoient à ses valeurs) à un autre système de signes non linguistiques (objets en 3D) sur lesquels s’inscrivent parfois des mots (Jakobson, 1963, p. 79). Il s’agit d’être aussi proche que possible du sens du système initial en jouant de l’ironie ou de la provocation comme pouvait le faire Brassens dans ses chansons.

Ces objets ont un caractère conventionnel. Il s’agit de prendre l'image à la lettre : le képi de gendarme n'est en fait qu'un couvre chef, partie d'un uniforme. Pour qu'il devienne par métonymie la valeur moquée par Brassens, il faut une série de déplacements et de renvois à une culture convenue de la répression (Lyotard, 1971).

Ces mini dioramas s’adressent à des visiteurs qui connaissent déjà les chansons de Brassens et le chanteur lui-même. Ils supposent en effet que les visiteurs mobilisent leurs compétences idéologique et culturelle (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p.18) sinon ils passeront à côté de ces objets sans comprendre leur fonction. Le discours de l’exposition construit dans cette zone un visiteur modèle qui a pour caractéristique première d’être un expert.

On trouve un autre exemple de ces artefacts, c’est-à-dire de ces objets créés de toute pièce pour l’exposition, dans la zone 6 intitulée *“ la vie d’artiste ”*. Dans une vitrine, deux personnages en terre cuite s’embrassent sur un banc, pour illustrer sous forme d’un quasi pléonasme un extrait de la chanson “ *Les amoureux des bancs publics ”*.

La chanson n'est pas un objet, mais une durée impalpable, une forme auditive. Les objets témoins de la chanson (disques, partitions, textes, etc.), tout ce qui en concrétise un peu le souvenir, ne se confondent pas avec elle. C'est pourquoi, les expositions qui n'ont pas d'objet à présenter sont obligées d'avoir recours à de véritables ruses de la re-présentation pour suppléer cette présence. La chanson n'est pas un objet visuel mais une durée. La mise en place d'artefacts devient une nécessité à moins d'envisager le musée non plus comme un lieu d'exposition mais comme une discothèque. Ces objets (képi de gendarme, manuel de morale, crâne, soldats en plastique, lettres de scrabble, personnages en terre cuite dans un mini diorama…) jouent le rôle d'expôts car, bien sûr, pas d'exposition sans objet à exhiber. Ils vont permettre ainsi de réifier la chanson.

Toujours à propos du registre objectal, il faut noter que la distinction évidente que l'on peut faire habituellement dans une exposition entre deux sortes d'objets, à savoir les objets exposés, et les objets outils d'exposition (les vitrines, les socles, les cimaises), se révèle être plus complexe dans le cas de l'exposition Brassens.

Par exemple, dans la zone 8, intitulée *" Georges Brassens et les femmes "*, les textes des chansons de Brassens qui parlent de femmes (*" Le blason ", " La complainte des filles de joie ", " Une jolie fleur ", " La non demande en mariage "*…) sont présentés, non pas sous vitrine, mais à l'intérieur d'une guitare dont on a retiré les cordes (cf. planche photos 2). La guitare, stylisée et réduite à une forme évocative, emblématise ainsi le rapport entre l'objet musical, qui accompagnait chaque apparition en public du chanteur, et la représentation de l'artiste. La guitare devient ainsi une sorte de rime visuelle qui correspond assez bien au style du chanteur et conforte sa représentation populaire. Le choix d'une guitare comme support à des textes consacrés aux femmes n'est pas anodin, les courbes de la guitare évoquant celles du corps féminin. Cette métaphore a d'ailleurs souvent été utilisée dans l'histoire de l'art. Man Ray, dans la célèbre photographie intitulée *Violon d'Ingres* (1924), comparait déjà les courbes du corps de Kiki de Montparnasse à celles d'un violon.

Par ailleurs, dans le hall, deux guitares ayant appartenu à Brassens sont placées sous vitrine.

On constate ainsi que, selon les zones de l'exposition, les mêmes objets peuvent avoir des statuts différents. Les guitares situées dans le hall et placées sous vitrines sont d'authentiques objets patrimoniaux. Quant aux guitares situées dans la zone consacrée aux femmes, leur statut est plus complexe ; ce sont à la fois des objets outils d'exposition (puisqu'elles jouent le rôle de supports des textes de chanson), mais ce sont aussi des objets exposés (Ces guitares de par leur forme proche de la guitare emblématique du chanteur évoquent celui-ci par métonymie. Elles évoquent également les courbes féminines par métaphore).

L'étude des différents registres sémiotiques de l'exposition fait apparaître certaines particularités. Il convient de se demander maintenant plus précisément en quoi *l'Espace Georges Brassens* se distingue ou non d'autres musées ou d'autres formes d'évocation.

La première remarque que l'on peut faire, c'est que les artefacts mis en place par les concepteurs de l'exposition pour donner à voir la chanson ne sont d'aucune façon spécifiques à la mise en musée de la chanson. En effet, on procède de la même façon dans une maison d'écrivain. La Maison de Tante Léonie (Illiers-Combray, Eure et Loir), par exemple, qui évoque l'œuvre et la vie de Marcel Proust, rassemble, elle aussi, dans un même espace, objets authentiques et objets créés de toutes pièces. La Maison est, en effet, à la fois un lieu historique, puisque Marcel Proust venait y passer ses vacances de Pâques et d'été entre six ans et neuf ans, et un lieu " fabriqué " puisque les chambres ont été reconstituées pour correspondre au plus près aux descriptions du roman *A la recherche du temps perdu* (Saurier, 2003).

Ce qui fait la spécificité de l'exposition Brassens, à notre avis, c'est sa capacité à rappeler et à montrer l'importance des médiateurs humains, médiateurs sans lesquels la musique n'existerait pas. En effet, la chanson est un art de la présence, c'est-à-dire qu'elle a besoin d'être incarnée par un chanteur ou une chanteuse et de musiciens pour exister. Contrairement aux musées de la musique (comme la Cité de la musique à Paris par exemple) qui la plupart du temps réduisent la musique à une collection d'instruments anciens, l'Espace Georges Brassens met en place diverses ruses pour signifier l'importance de ces médiateurs humains et tenter ainsi de pallier leur absence.

Le recours à l'oralité

Le parti pris de l'équipe du musée consiste tout d'abord, à transmettre un maximum d'informations par le canal oral. Même si le registre scriptovisuel est présent tout au long du parcours de l'exposition, les concepteurs ont choisi d'avoir, le plus souvent possible, recours à l'oralité (en diffusant dans le casque des visiteurs des extraits sonores de chansons mais aussi des extraits d'interviews de Brassens), ce qui se justifie par rapport à la chanson. Il s'agit de donner à écouter tout autant qu'à lire et éviter le plus souvent possible à la chanson d'être coupée de sa dimension musicale et sonore. En effet, on ne peut confondre la forme écrite d'une chanson avec la chanson elle-même.
La chanson est un acte de langage syncrétique et complexe. Le texte ne peut être disjoint de sa poétique musicale singulière. Les syllabes sont chantées et scandées singulièrement. Bien sûr, le texte de la chanson peut être réduit à des mots et à des phrases. Mais la chanson ainsi rabattue sur sa facette de texte écrit perd alors sa dimension performative pour devenir un simple énoncé constatif : elle raconte et décrit quelque chose à celui ou à celle qui la lit. La fugacité de la profération fait place à la permanence de l'écrit. On a face à soi un énoncé et non plus l'énonciation d'une chanson (Kerbrat-Orecchioni, 1980, p. 29). Cette transcription à l'écrit de l'oral chanté et accompagné entraîne une nécessaire modification de l'essence même de l'objet. Amputer les chansons de tous leurs traits d'oralité et de musicalité n'est pas une opération anodine. Celle-ci prive, en effet, de tels objets d'une de leurs caractéristiques principales, le principe de variabilité, le fait *" d'être perpétuellement modifiés par la transmission vivante qui les perpétue "* (Cheyronnaud, 1986, p. 16).

La forme écrite d'une chanson, tout comme un enregistrement d'ailleurs, ne peut rendre compte des interprétations variées de cette même chanson, que cette variabilité concerne certains des mots du texte lui-même, la rythmique, l'orchestration, l'intonation, etc.

La voix de Georges Brassens qui guide le visiteur de zone en zone, d'une part, et la diffusion de quelques extraits de chansons dans le casque des visiteurs, d'autre part, viennent alors compenser un peu la perte qu'entraîne ce passage artificiel de l'oral à l'écrit. Au-delà des mots prononcés, la diffusion de la voix du chanteur, celle qui est mémorisée par le visiteur et signe l'authenticité des propos, provoque, en effet, de

l’émotion. Le grain de voix de Georges Brassens, ses mots, son timbre, l’intonation des paroles, sont en tout cas tout aussi signifiants et importants que le sens des mots qu’il prononce. Quant aux extraits des chansons, on peut déterminer sans difficulté (sans avoir soi-même le casque audio sur les oreilles), à quel moment ils sont diffusés, en observant simplement les réactions qu’ils provoquent : à l’écoute d’un de ces extraits, les visiteurs se mettent très souvent à battre la mesure avec le pied ou avec les mains, ou à chantonner la mélodie écoutée, dans le musée lui-même ou après en être sortis.

Un autre moyen de signifier cette présence et de rappeler l’importance des médiateurs humains consiste pour les concepteurs à mettre en scène des statues au sein de l’exposition. C’est ainsi que dans la zone intitulée “ *la période jazz* ”, trois statues représentant des musiciens forment un orchestre, chacune arborant un instrument : trombone, contrebasse, banjo.

De manière plus flagrante pour la chanson que pour la musique classique, il apparaît que la relation qui s’instaure entre l’interprète, les musiciens, les instruments et le public est tout aussi importante à conserver que les œuvres musicales et les instruments eux-mêmes. Toute la difficulté des concepteurs d’exposition consiste alors, comme ici, à trouver des stratagèmes de présentation pour rendre compte de cette relation singulière.

Le geste de mise en musée

Il convient maintenant de réfléchir sur le statut que confère le geste de mise en musée aux objets exposés. Il faut dire si l’exposition en tant que média donne un statut particulier à l’œuvre de Brassens.

Le geste de mise en musée a nécessairement pour conséquence de faire changer de statut l'objet muséifié. Habituellement, ce geste fait quitter la sphère des échanges à l’objet muséifié pour le faire entrer dans un univers symbolique. L’économique est en quelque sorte dénié et remplacé par un capital symbolique. Dans un article intitulé “ De l'objet quotidien à l'objet-de-musée ”, Céline Rosselin (1993, pp. 22-27) retrace le parcours qu’effectue l’objet depuis son acquisition jusqu’à son exposition au musée.

L’auteur rend compte ainsi des différents rites de passage par lesquels passe l’objet et des différents statuts qu’il acquiert.

Ce changement de statut qu’engendre la mise en musée est d’ailleurs un principe fondateur du musée. Au moment de la Révolution française, le musée, parce qu’il opère ce changement de statut va permettre de protéger du vandalisme les objets qui représentaient l’autorité royale ou religieuse. *“ Le transfert des morceaux incriminés en un lieu moins exposé constitue la principale alternative à l’iconoclasme in situ ”* (Poulot, 1997, p. 149). Dès lors, le musée se présente comme un lieu de refuge. *“ La valeur artistique, celle que le musée consacre en l’isolant des autres – politique ou religieuse – est ce qui sauve les œuvres, et le musée s’offre comme un abri ”* (Schaer, 1993, p. 55). La plupart des musées sont nés d’un transfert d’objets qui changent de statut en même temps qu’on les déplace. L’objet passe de la sphère du quotidien à celle du musée et acquiert ainsi un statut juridique et irréversible et un statut scientifique, nécessaires à la légitimation de sa présence dans l'enceinte du musée.

Dans le cas de l’exposition Brassens, les chansons “ exposées ” acquièrent un statut esthétique, du fait de leur mise en musée. Mais au contraire d’autres objets muséifiés, elles demeurent également dans la sphère marchande et sociale : les chansons de Brassens, en dehors du musée, sont diffusées quasi quotidiennement à la radio dans leur version originale ou sous forme de reprises. Tout comme le film, la chanson revendique la possibilité d’exister ailleurs qu’au musée, ce qui n’est pas le cas de toutes les collections de musées. Nous pensons notamment aux collections des écomusées et à celles des musées d’ethnographie, où la mise en musée d’objets du quotidien constitue, en fait, une mise en tombeau de ces derniers. En entrant au musée, ils deviennent des vestiges, des objets ne vivant plus dans la contemporanéité. L’article sur la “ beauté du mort ” de Michel de Certeau offre, près de trente ans après sa première publication, une conceptualisation encore satisfaisante du processus de mise en patrimoine (De Certeau *et al*., 1993).

A travers l'analyse sémiotique de l'exposition Brassens, nous nous rendons compte à quel point la mise en exposition de la chanson est un processus qui met en jeu des préoccupations aussi bien sociologiques, qu'esthétiques et sémiotiques.

La chanson vient sans cesse réinterroger la notion d'exposition puisqu'en effet le son ne s'expose pas en tant que tel. Art de la présence, la chanson soumise à l'écoute et par là-même à une durée ne se laisse pas mettre en exposition de la même manière qu'un tableau. Les ruses que met en place le musée pour rendre visible la chanson sont variées : création d'artefacts (statuettes illustrant les paroles des chansons, dioramas donnant à voir les prises de positions du chanteur), exposition de textes agrandis, d'objets de la chanson (disques, partition, instruments, etc.), et d'objets personnels du chanteur (pipe, stylo...). Pourtant ces stratagèmes ne sont pas spécifiques à la chanson, ils sont également utilisés pour la mise en exposition de l'œuvre littéraire (Maison de la Tante Léonie) et de la découverte scientifique (musée Curie). D'ailleurs, tout comme le font les maisons d'écrivains, l'exposition Brassens propose à la fois une évocation de l'œuvre, une évocation biographique et une évocation hagiographique. Le chanteur est tout autant le sujet de l'exposition que ses chansons.

La singularité de la muséographie de cette exposition tient plus à la tentative des concepteurs de pallier l'absence de médiateurs humains au sein de l'exposition (chanteur et musiciens) et de signifier par là-même leur importance, en ayant d'une part, recours à l'oralité grâce à un casque d'écoute prêté aux visiteurs pendant la visite et d'autre part, en plaçant des statues évoquant les musiciens de Brassens au sein même de l'exposition. En même temps, l'usage de ce casque d'écoute place les visiteurs dans des conditions de visite particulières : ils ne peuvent dialoguer entre eux à moins d'ôter le casque et sont soumis à la durée de l'énoncé diffusé dans la zone qu'ils traversent. Cette dimension multicanale de l'exposition rend d'autant plus complexe la tâche du visiteur qui doit lire les panneaux, regarder les objets présentés, tout en écoutant les paroles de Brassens. Cette mise en correspondance d'objets et d'extraits sonores génère d'ailleurs de nouveaux effets de sens. C'est donc une nouvelle écoute des chansons de Brassens qui est proposée aux visiteurs qu'ils soient experts ou novices.

Le fait que la diffusion de cette mémoire chansonnière passe par une exposition, et non plus seulement par des émissions télévisuelles de type “ hommage à… ”, confère aux chansons exposées, à l’œuvre de Brassens un statut particulier, un statut esthétique.

Le musée, parce qu’il est un dispositif légitimant, contribue à la mise en patrimoine de la chanson. En effet, le terme “ exposition ” implique à la fois rassemblement et présentation d’un certain nombre d’objets : ce qui sous-entend que ceux-ci possèdent une valeur, et qu’ils intéressent un public. Pourtant le dispositif étudié hésite sans cesse entre préserver la nature de la chanson (recours à l’oralité) et légitimer cet objet quitte à en faire autre chose que ce qu’il est (de la poésie) pour prouver qu’il est digne d’entrer au musée.

La forme prise par l’exposition Georges Brassens montre à quel point la mise en patrimoine de la chanson hésite sans cesse entre légitimation et transgression. A la fois, les musiques populaires constituent un pan fort de notre mémoire nationale, et en même temps, cet objet ne relève pas de la culture savante mais de la culture populaire. C’est peut-être pour cela que les dispositifs institutionnels, comme ceux des musées, demeurent des formes anecdotiques de médiation. En effet, en marge de ces dispositifs légitimés et légitimants, existent des médiations plus “ officieuses ” mais néanmoins variées et nombreuses. En pratique, à l’heure actuelle, accéder à la mémoire de la chanson en France, cela se résume le plus souvent pour le public à passer par l’un ou l’autre des dispositifs suivants : souvenirs et goûts pour tel ou tel artiste transmis par les parents, les grands parents ou par des amis, ouvrages encyclopédiques et biographies de vedettes disparues, anciens titres enregistrés sur format CD, émissions TV, reprises d’anciens tubes par des chanteurs d’aujourd’hui, radios spécialisées, sites Web de passionnés, fan-clubs, conventions de disques, etc. La liste de ces médiations reste nécessairement ouverte puisque nous ne cessons d’accumuler des objets, d’installer divers dispositifs de production de la musique parmi nous et de mobiliser différents intermédiaires humains pour construire notre “ goût ” (Bourdieu, 1979).

Il faut reconnaître au patrimoine chansonnier sa spécificité. La mémoire chansonnière, c’est aussi tout un patrimoine intime de souvenirs et d’images auditives brèves que la chanson construit et véhicule en chacun de nous.

Bibliographie :

Bitgood (S.), “ Les méthodes d’évaluation de l’efficacité des dioramas : compte rendu critique ” in *Publics et musées* n°9, PUL, janvier-juin 1996, pp. 37-53.

Bourdieu (P.), *la Distinction. Critique social du jugement*, Ed. Minuit, Paris, 1979.

Calvet (L-J.), *Georges Brassens*, [1991], Ed. Payot, 1993.

Cheyronnaud (J.), *Mémoires en recueils. Jalons pour une histoire des collectes musicales en terrain français*, Office Départemental d’Action Culturelle de l’Hérault, Montpellier, 1986.

Davallon (J.) (Dir.), 1986, *Claquemurer pour ainsi dire tout l’univers ; la mise en exposition*, Ed. du Centre G. Pompidou, 1986.

Davallon (J.), *L’exposition à l’œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*, L’Harmattan, Paris, Montréal, 1999.

De Certeau (M.), Julia (D.), Revel (J.), “ La beauté du mort ”, in *La culture au pluriel*, [1974], Ed. du Seuil, 1993, pp. 45-72.

Hennion (A.), *La Passion musicale, une sociologie de la médiation*, Métailié, Paris 1993.

Jakobson (R.), *Essais de linguistiques générales*, Ed. de Minuit, Paris, 1963.

Kerbrat-Orecchioni (C.), *L’énonciation*, ***de la subjectivité dans le langage***, Armand Colin, 1980.

Lyotard (J-F.), *Discours, Figure*, Ed. Klincksieck, Paris, 1971.

Poulot (D.), *Musée, nation, patrimoine 1789-1815*, Gallimard, 1997.

Rosselin (C.), “ De l'objet quotidien à l'objet-de-musée ”, in *Lettre de l’OCIM*, n°30, 1993, pp. 22-27.

Saurier (D.), *Publics et construction du patrimoine : le cas des maisons d’écrivain*, intervention dans le cadre du séminaire de l’EHESS “ musées, cultures et sociétés ”, 12 juin 2003.

Schaer (R.), *L’invention des musées*, Gallimard Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Sites Web consultés :

Espace Georges Brassens : http://www.ville-sete.fr/brassens/index.html

Cité de la musique : http://www.cite-musique.fr/

Discographie Georges Brassens :

La mauvaise réputation - 1952/1955

Les amoureux des bancs publics - 1953/1954

Chanson pour l'auvergnat - 1953/1956

Je me suis fait tout petit - 1956/1957

Le pornographe - 1958/1960

Le mécréant - 1960/1961

Les trompettes de la renommée - 1961/1966

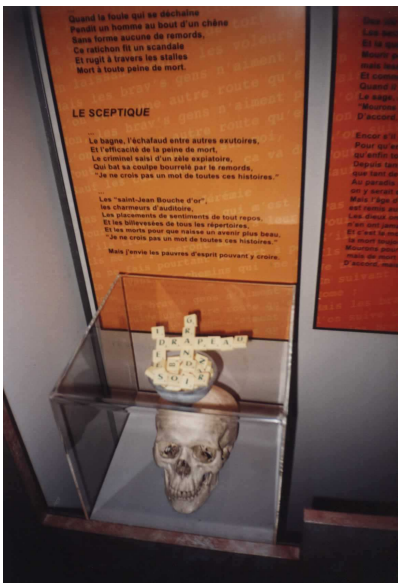
Les copains d'abord - 1965

Supplique pour être enterré à la plage de Sète - 1966

La religieuse – 1969

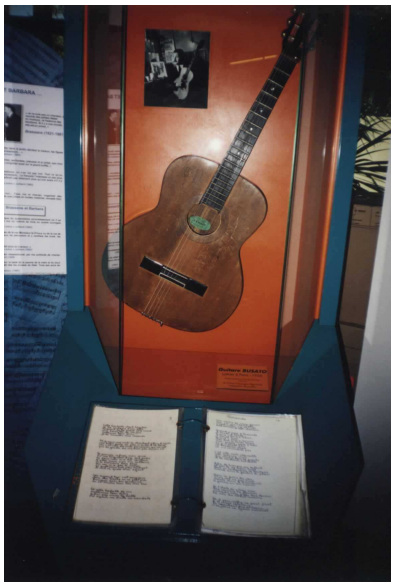
Fernande - 1972

Don Juan – 1976



<u>Planche photos 1 :</u>

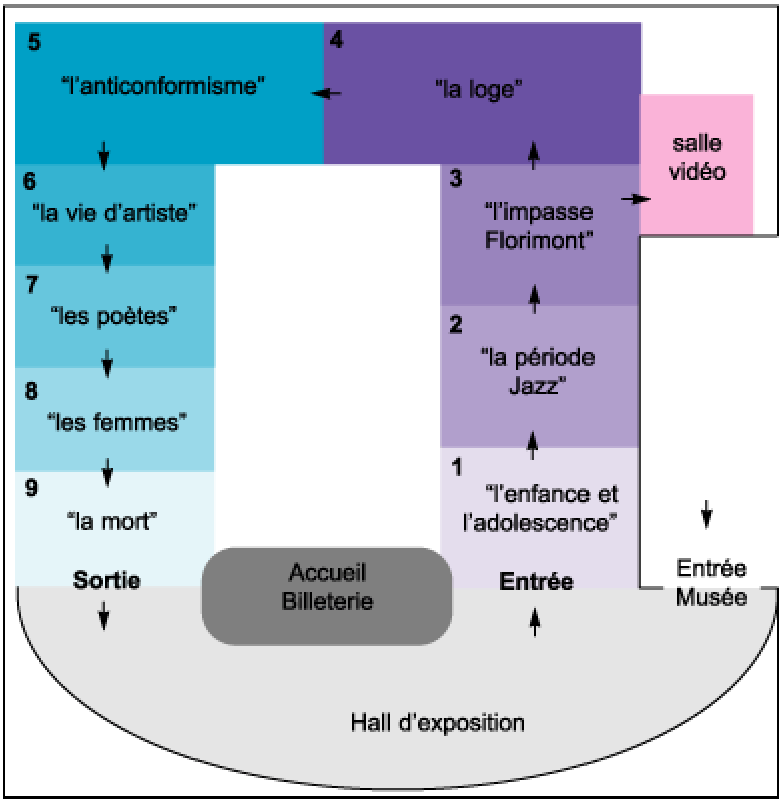
Trois des mini dioramas présentés dans la zone 5 de l'exposition intitulée " l'anticonformisme ". Ces œuvres, créées de toute pièce pour l'exposition, sont censées mettre en image les prises de position de Georges Brassens sur des thèmes souvent abordés dans ces chansons : " la religion ", " la contestation ", " la loi "…



<u>Planche photos 2 :</u>

Selon les zones de l'exposition, les mêmes objets (ici des guitares) peuvent avoir des statuts différents. La guitare (1ère photo en haut à gauche) située dans le hall et placée sous vitrines est celle ayant réellement appartenu à Brassens. Quant aux guitares situées dans la zone consacrée aux femmes (photos en bas à gauche et à droite), leur statut est plus complexe, ce sont à la fois des objets outils d'exposition (puisqu'elles jouent le rôle de supports des textes de chanson), mais ce sont aussi des objets exposés

(Ces guitares de par leur forme proche de la guitare emblématique du chanteur évoquent celui-ci par métonymie. Elles évoquent également les courbes féminines par métaphore).



Organisation de l'exposition :

I- La vie de Georges Brassens

II- Salle vidéo

III- L'oeuvre de Georges Brassens

Plan de l'Espace Georges Brassens